

EL NO-EXISTENTE CABALLERO

(Unamuno y Macedonio Fernández)

por

László SCHOLZ

No cabe duda que Borges tiene razón al declarar que los antecedentes los descubrimos por lo general a posteriori, ya que "cada escritor crea a sus precursores"¹ y modifica nuestro concepto del pasado, y sólo desde su perspectiva percibimos lo común entre obras aparentemente heterogéneas. En el caso de la influencia de Unamuno en las letras latinoamericanas sin embargo no tendríamos que valernos de este principio para explicar el profundo silencio sobre su presencia en los textos de autores como el propio Borges y Macedonio Fernández puesto que la semejanza de las obras de los tres siempre debía ser llamativa. Según lo mostré en otra oportunidad² Borges no sólo le envió sus primeras obras y le escribió más de una carta a Unamuno sino que durante años remedió "ciertas fealdades" de don Miguel³, memorizó sus textos y, según lo indica una larga serie de citas, aceptó varios principios estéticos y filosóficos del maestro español; baste con mencionar sus criterios del tiempo, de la eternidad, del sueño, de la metáfora o sus respectivas interpretaciones del *Quijote* o también una larga lista de ídolos literarios comunes (Schopenhauer, De Quincey, Plótino). Con todo ello ni Borges ni la crítica ha reconocido la profundidad de su relación: si bien Borges publicara sobre Unamuno algunos textos en los años 20 y 30, más tarde lo mencionó sólo esporádicamente y, con frecuencia, de manera negativa o burlona; la crítica no ha producido hasta la fecha sino seis o siete breves estudios entre los cuales solamente los trabajos de Roberto Echavarrén⁴ y del traductor A. Kerrigan⁵ constatan explícitamente la deuda de Borges con Unamuno.

En el caso de Macedonio Fernández no disponemos ni siquiera de tales hallazgos: que sepamos él no mantuvo correspondencia con Unamuno, no escribió reseñas ni homenajes como tampoco lo mencionó en sus obras; queda sólo una referencia irónica que hizo, naturalmente, Borges en el prólogo de una antología⁶: "Esta superstición de lo argentino lo movió a opinar que Unamuno y los otros españoles, se

habían puesto a pensar, y muchas veces a pensar bien, porque sabían que serían leídos en Buenos Aires.”; tampoco hay huellas firmes en la crítica, ni en las monografías (F.H. Schimonovich, N. Lindsrom, N. Salvador, J. A. Engelbert), las ediciones críticas (Obieta, Camblong) ni en las enciclopedias literarias (P. Orgambide-R. Yahni); el único texto relevante será el citado estudio de Echavarren quien presenta una argumentación ejemplar sobre la secuencia Galdós-Unamuno-Fernández-Borges para afirmar que si bien *Niebla* y *Cómo se hace una novela* producen un efecto notorio en Fernández, éste “no nombra a Unamuno, pero recoge su gesto.”, mientras Borges pretende tener una solución “original” a la inversión del lector/personaje como si desconociera la argumentación de Fernández⁷.

También las fechas de las obras principales de los dos autores son indicativas: si bien el *Museo de la Novela de la Eterna* se publicó sólo en 1967, es más que evidente que se trata de un hermano mayor de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y de *Papeles de Recienvenido* (1929), y que fue concebido y en parte elaborado en los últimos años de la década veinte y comienzos de los años treinta, justamente cuando Unamuno escribió *Cómo se hace una novela* (1925) cuya versión española fue publicada en 1927, en Buenos Aires, y *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (1930-1933). Además, muchas de las ideas estéticas de éstas, habían estado presentes en *Niebla* (1914) y en los textos que Unamuno publicara en la prensa española y argentina. Por ejemplo, el motivo de los personajes sombra que viven en un ambiente vacío ya estaba, entre otros textos, en el relato de *La ciudad de Espeja* (1921); o el leit-motif de *Don Sandalio*, el ajedrez ya era tema de varios artículos, entre ellos de “Sobre el ajedrez” (*La Nación* de Buenos Aires el 3 de junio de 1910) y de “El ajedrez y el tresillo” (*Nuevo Mundo*, el 14 de noviembre de 1914), como el elemento del juego aparecía en “Paciencia y barajar” y “El juego del hombre”, etc. Para la evidente presencia del juego y del ajedrez en el ambiente rioplatense, baste con referirnos al *Pan Juego*, la *Pan Lengua* y otras invenciones geniales de Xul Solar⁸, amigo íntimo de Fernández y de Borges.

En este contexto, el silencio de Fernández, igual que en el caso de Borges, me parece intencionado: intenta ocultar semejanzas mayores. De hecho, una simple revisión de algunas de sus ideas estéticas revelará el grado de congruencia que existe entre Fernández y Unamuno. Los dos basan su estética en el rechazo del arte mimética: en el caso de Unamuno hay una serie de categorías (por ejemplo, el teatro de la vida, la vida como sueño, la discontinuidad del yo perceptor) que ponen en tela de juicio la referencialidad del lenguaje literario; en *Don Sandalio*, por ejemplo, declara en el prólogo y confirma en el epílogo la falta de importancia de las fechas y y de las referencias a lugares y tiempos en una novela; Fernández, a su vez, descarta vehementemente todo “psicologismo”, o sea, cierto realismo, y la creación del sentimiento de la verosimilitud en el lector le parece una “alucinación”⁹ inaceptable e inútil; las obras miméticas según él no hacen sino nombran unos temas agradables que desatan la imaginación del lector quien, en última instancia, gozará de sus

"propios tesoros de fantasía emocional"¹⁰. El núcleo tradicional de toda obra épica, el argumento les parece redundante a los dos autores: el maestro español insiste en el breve ensayo "Y va de cuento..."¹¹ en que sus historias hay "un gravísimo inconveniente", el de carecer de argumento, dando más importancia "a las perlas que no al hilo en que van ensartadas". Para Fernández el asunto no tiene calidad artística, hablar de asunto le significa hablar de ética¹²; las técnicas tradicionales de la elaboración del argumento las tilde de inservibles para el arte: "Calderón en su infantil impresión de confusión de ensueño y realidad, Shakespeare explotando los sosías, y lo mismo los fáciles y repetidos simbolismos que se usan en el cine, no son técnicas, no tienen categoría artística"¹³. El lugar del argumento pasa a ocuparlo la situación, una única situación que es alfa y omega de la obra, que es mucho más poderosa que los personajes que actúan en ella, y que es, en última instancia, una invitación ofrecida al lector para la creación. Las situaciones de Fernández y de Unamuno tienden a centrarse en el mismo proceso creador: "Héteme aquí ante estas blancas páginas..." es la primera frase enfática y repetida de *Cómo se hace una novela*, y luego unas páginas más adelante nos enteramos de que "la mejor manera de hacer esa novela es contar cómo hay que hacerla"¹⁴; el protagonista es naturalmente un alter-ego del autor y vacila entre leer y no leer una novela; en el citado texto de "Y va de cuento..." Unamuno es aun más explícito al trazar esa situación: "Y mi héroe, delante de las blancas o agarbanzadas cuartillas, fijos en ellas los ojos, la cabeza entre las palmas de las manos y de codos sobre la mesilla de trabajo... se decía: 'Y bien, ¿sobre qué escribo ahora yo el cuento que se me pide?'"¹⁵ Los vastos fragmentos que constituyen la obra novelística y ensayística de Fernández prácticamente todo apunta a una situación autorreflexiva sobre el yo y el proceso de crear, el ver hacer la obra; los *incipit* de varios capítulos del *Museo de la novela de la Eterna* se basa en preguntas así: "¿Qué hay hoy en la novela?", "¿Qué va a suceder pronto en la novela Quizagenio?" Las obras de los dos autores tienen igualmente una orientación al futuro: no son ni quieren ser textos acabados sino más bien obras *in the making*, obras puente tendidas al lector, planes y proyectos por realizar. En el prólogo de las *Tres novelas ejemplares* Unamuno describe muy claramente las opciones de la voluntad/noluntad, de querer ser/querer no ser/no querer ser/no querer no ser; en "Y va de cuento..." dice "Esto de ponerse a escribir, no precisamente porque se haya encontrado asunto, sino para encontrarlo..."¹⁶; en "El tiempo vacío"¹⁷ con una argumentación más poética que metafísica nos lleva "a la cima del eterno mañana", en *Cómo se hace una novela* resulta evidente que "los proyectos lo son todo"¹⁸. En el caso de Fernández bastará con referirnos a la estructura del *Museo de la novela de la Eterna* con sus 56 prólogos que van prometiendo una obra que nunca se materializa y queda, por serse una novela incompleta¹⁹, con centeneras de hilos descosidos al terminar; en uno de los prólogos Fernández afirma explícitamente que su "novela que fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura y aun ha dejado para lo futuro el ser futurista..."²⁰ Sin

querer extender demasiado esta lista improvisada añadamos sólo una semejanza más: el estatus especial del nivel lingüístico, o sea, el fenómeno de que la lengua deja de ser vehículo y se convierte, unas veces, en objeto, en meta, otras, en un mundo autosuficiente, o hay caso cuando simplemente desaparece. En el ensayo de "El amigo Galdós sobre el estilo"²¹ Unamuno cita primero unas palabras de Máximo Manso ("Soy... una condensación artística, diabólica hechura del pensamiento humano, el cual si coge entre sus dedos algo de estilo, se pone a imitar con él las obras que con la materia ha hecho Dios en el mundo físico...") para llegar a equiparar estilo con dedo ("Pero en Dios el estilo es dedo. O el dedo es estilo."), analogía que le lleva a la conocida inversión de que "es, acaso, Dios quien imita las obras del Hombre, del Hombre que le crea merced al lenguaje"; la misma dialéctica se encuentra también en el breve texto de "La personalidad de la voz" del mismo volumen²² donde Unamuno se vale del símbolo del camino para afirmar que el "estilo es camino, y es a la vez lo que camina, como es un río. No un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva". (No se puede no recordar su variante borgesiana: "El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego."²³) De los muchos ejemplos de Fernández mencionemos sólo dos casos cuando la lengua deja de existir: los personajes de la novela que escribe el Presidente, entre otras curiosidades, se proponen comunicarse sin palabras²⁴; luego Fernández sugiere en la misma obra que para remediar el fracaso de la literatura habría que sustituirla por la Pintura o la Danza²⁵.

Sin detallar ahora las diferencias que tampoco son pocas, concentrémonos en lo que sigue en el terreno donde las coincidencias son aun más relevantes, en el tratamiento de los personajes, en específico, en algunos personajes de la inexistencia según aparecen en el *Museo* y *Don Sandalio*, respectivamente. Se trata de las figuras que los dos autores crearon en su búsqueda de una literatura no-mimética: personajes que no "reflejan" personas reales, que no son "tipos" sociales, que habitan en las "otras" dimensiones como la del ensueño o la eternidad, y que, sobre todo, participan del no-ser, del vacío, de la nada. Es esta última característica que nos ocupa principalmente en este trabajo: ¿cómo se puede crear y mover en una novela personajes o desrealizados o vacíos?

El punto de partida de ambos autores es la observación que al ser humano le es imposible imaginar la no-existencia: según lo detalla Fernández en el *Museo* la noción del no-ser es la creencia de no-ser, mas para poder creer, hay que existir; el existir es frecuentado tanto por la creencia del no-existir como por la creencia de existir. "Quien cree, existe, aunque sea el de no existir..."²⁶ Una vez reconocido este principio, resulta inútil e imposible crear inexistencias a través de "vaciar" del todo a los personajes novelescos: es forzoso que los autores se valgan de otros medios o mecanismos narrativos que les sirviera a representar el no-ser de sus figuras.

Unamuno opta por una solución aparentemente simple en *Don Sandalio, jugador de ajedrez*²⁷: hace sentar dos figuras a un tablero de ajedrez en el casino y cuenta su historia en forma epistolar. Mas cada uno de estos elementos de la novela conlleva – como dijera el mismo autor en el epílogo – “trucos” narrativos que introducen una serie de mecanismos de la no existencia, o al menos, de la existencia limitada. El mismo ajedrez constituye un espacio complicado: se encuentra dentro de un ámbito público a la vez que constituye una zona privada de dos personas que quieren aislarse del resto del mundo; el tablero está metido en el ambiente dominado por la Vida con mayúscula, al mismo tiempo, en las partidas prevalecen los principios de un Juego; el ajedrez ofrece una forma específica de la comunicación humana que tiene reglas muy distintas a lo acostumbrado en las interacciones sociales y, sobre todo, en la comunicación lingüística. Unamuno aprovecha sólo algunos de estas posibilidades, pero siempre introduce en la situación unas modificaciones sorprendentes: para comenzar, degrada el ajedrez como una forma de comunicación: como lo dijera antes en los citados artículos, declara en esta novela que el ajedrez es “un vicio solitario de dos en compañía” (IV); luego resulta que – desde el criterio de Don Sandalio – no hay comunicación ni siquiera en el ambiente mayor: lo encontramos “mirando al vacío” (VI) y, en dirección contraria, desaparecen los acostumbrados mirones porque “la mironería le molesta”. Y después surge el elemento clave: si bien Don Sandalio aparece en el casino, juega al ajedrez, se mete en la cárcel, etc. no existe en sí, es sólo a través de las informaciones suministradas por el otro jugador que le proyectamos nosotros cierta existencia; al celebrarse el primer encuentro entre el epistolero y Don Sandalio nos enteramos que “Era como si yo no existiese en realidad, y como persona distinta de él, para él mismo. Pero él sí que existía para mí...” (VI). Don Sandalio es, de este aspecto, semejante a la persona “ideal” mencionada en el Prólogo a las *Tres novelas ejemplares*²⁸: es lo que parece. Unamuno le asigna una existencia totalmente dependiente: Don Sandalio “existe” sólo si el otro jugador lo observa o, sobre todo, si se lo imagina o sueña. Éste va diseñando en su mente un Don Sandalio que no es el que juega al ajedrez en el casino “sino el otro, el que él me ha metido por el hondón del alma” (VIII) y con quien sueña y sufre. Los actos o sucesos de la vida “real” de Don Sandalio no tienen importancia alguna: el protagonista “juega al ajedrez como los árboles dan hoja”, se le muere el hijo, lo meten en la cárcel, finalmente le toca morir – nada de esto modifica su estatus como un ser pensado o soñado por otro; ni siquiera su nombre “real” importa: se llama contradictoriamente “Don Sandalio Cuadrado y Redondo” (XVII). Para el otro, el protagonista llega a ser “mi hombre”, “mi Don Sandalio” (VI), una especie de propiedad privada del ensueño; cuando tiene la posibilidad de conversar con el yerno de Don Sandalio sobre el “suegro real”, éste lo rechaza diciendo que no le interesan historias ajenas y se basta con lo que se inventa (XX). Dicho sea de paso, el estatus existencial de Don Sandalio no se limita exclusivamente a su persona: más tarde nos enteramos de su yerno que “le oía hablar tanto” a su suegro del otro jugador (XX); su imagen, o tal vez, una imagen de su

imagen debió formarse también en la mente del juez quien lo llamó a declarar (XVII). De hecho, ninguno de los dos existe para el otro ("He dado en pensar que, en rigor, ni él existe para mí ni yo para él.", X), sólo existen sus entes observados o soñados desde una sola perspectiva. El soñar ser puede resultar un proceso ambiguo: puede ser tranquilizador como también puede pertenecer a un "estado entre la vela y el sueño" (XIII), puede sugerir alguna enfermedad mental (¿doble personalidad?) o una aterradora pesadilla ("me he figurado a Don Sandalio como un terrible caballo negro – ¡caballo de ajedrez, por supuesto! – que se me venía encima a comerme...", XIII). El mundo del sueño no duplica lo real sino participa del reino de lo lúdico y del azar.

Otro mecanismo se pone en marcha por el funcionamiento de la máquina narrativa. En principio se trata de una serie de cartas que según el molde clásico de epístolas tienen un sujeto y un destinatario constantes; el marco también es típico: se nos acerca el autor para decir que las cartas por seguir se las envió un lector y luego cita algunas palabras, claro, de otra carta que le envió el lector con la correspondencia. O sea, el supuesto autor publica unas cartas recibidas de un lector y escritas por un amigo de éste sobre su encuentro con cierto Don Sandalio, jugador de ajedrez. En el epílogo, sin embargo, nos informa el propio autor que se trata de una autobiografía, el epistolero es el mismo Don Sandalio y "el mi Don Sandalio" del epistolero no es otro que "el mi querido Felipe mismo". En lugar de tener un personaje inexistente contrapuesto a otro de existencia limitada y soñada, se nos da un supuesto Don Sandalio quien se hace narrador y escribe su autobiografía desde fuera y desde dos perspectivas, desde la del otro jugador y desde la del destinatario de las cartas; el Don Sandalio "real" sigue naturalmente en la inexistencia, existen sólo, de manera limitada, dos visiones fraccionales de él. El último eslabón que agrega Unamuno a su sistema no es sino que Don Sandalio es él mismo, Unamuno, ser de carne y hueso, quien solía jugar al ajedrez, conocía un jugador anciano²⁹ como Don Sandalio, y quien narra la historia de éste para escribir su autobiografía.

La secuencia con esto incluye, al menos, cuatro yo-s fragmentarios que se estructuran jerárquicamente con un progreso hacia la inexistencia, y como tales ora disponen de un estatus dependiente y limitado, ora cuentan con un plan por realizarse, pero ninguno existe en el sentido real de la palabra. Este múltiple desdoblamiento de Unamuno no se manifiesta exclusivamente al nivel del personaje sino queda bien elaborado también a nivel de los símbolos: dejando aparte la simbología natural³⁰ citemos esta vez sólo la famosa escena de los espejos (XIX) donde el epistolero, o sea, Don Sandalio, o sea, el autor se "veía varias veces reproducido" y donde declara que estas reproducciones eran imágenes solitarias; el casino le resulta "una especie de galería de espejos empañados" entre los cuales los socios no son sino sombras de sueños suyos. La situación inicial – dos personas jugando al ajedrez en el casino – se ha puesto en múltiples paréntesis y en lugar de representar una dicotomía de zona privada/pública, vida/juego, comunicación con-

vencional/ajedrecística, se aleja progresivamente de lo real creando una dimensión virtual que va esfumándose hacia la inexistencia.

En el caso de Fernández encontramos un concepto semejante del personaje narrativo: sus figuras no son ni quieren ser "reales", no admiten el psicologismo, no se proponen la verosimilitud; con sus propios nombres rechazan la mimesis (la Eterna, Quizágenio, Deunamor); son "figuras de una calesita, dirigiendo la atención sólo hacia la máquina que las pone en movimiento"³¹; no son, sueñan ser, por ello su esencia, si la tienen, hay que buscarla en alguna zona del ensueño; no mueren porque tampoco viven. En comparación con *Don Sandalio*, sin embargo, las situaciones narrativas y el elenco de personajes del *Museo de la novela de la Eterna* son más numerosos y más complicados. Basta con repasar la lista, por ejemplo, de las posibilidades mencionadas en el capítulo de "Dos personajes desechados" y en la supuesta novela del Presidente³², o se tendrá una idea simplemente catando nombres como "perdita", "pormetiente", "volupta", "mnemonia", "postumia", "retroante", "olvidador", "el hombre que fingía vivir"; de verdad parece insuperable la capacidad creadora de Fernández. Entre ellos el NEC, o sea, el No-Existente Caballero merece una mención especial: aparece ya como Deunamor en textos de 1924-26³³, es habitante del hogar de la no-existencia, en cierto sentido es producto del automatismo de Hodgson; al mismo tiempo, igual que Don Sandalio o Jugo de la Raza de Unamuno, es una hipóstasis del autor quien le asigna circunstancias autobiográficas; en cierto momento tuvo conciencia, luego la perdió, pero podrá recobrarla, o en terminología de Fernández, "es actualmente una insensibilidad con perspectiva de una sensibilidad"³⁴. Su ser está limitado y queda naturalmente restringido al espacio de la novela o de las novelas, y sólo "existe" si sueña como personaje, si lo recuerdan o sueñan los demás personajes de la inexistencia, o si se lo escribe en una obra; su ser o más bien su no-ser queda entre múltiples paréntesis.

Aunque los personajes en sí de Fernández tienen un grado mayor de inexistencia que los de Unamuno, es a través de su manipulación que el autor arrastra al lector más y más hacia el no ser. Uno de los mecanismos que usa es el recurso vanguardista de la incongruencia que alcanza niveles pocas veces vistos en la narrativa hispano-americana: a nivel del texto, encuentra el lector fragmentos, anotaciones, desvíos, citas, novelas en la novela, prólogos, advertencias, saluciones, apéndices, etc. y ha de encarar forzosamente un *corpus* totalmente amorfo, indigestible y desperso; a nivel de la lógica no hay autor que pueda desubicarnos tanto como Fernández quien no conoce límites en su humorismo, en sus virajes, repeticiones, juegos de palabras; cambia, a la vez, constantemente las formas de narrar, las personas gramaticales, como también bailotea sin cesar entre los distintos estratos, dimensiones y perspectivas. Su estrategia es impedir la ubicación firme del lector en cualquiera de los niveles del texto; no le presenta un personaje "loco", sea existente o inexistente, ya que éste equivaldría a la negación realista del realismo³⁵, sino predispone una lectura

loca como proceso por el cual aumenta aun más la incertidumbre acerca de los personajes de la inexistencia.

El otro mecanismo que queremos destacar es la inclusión consecuente del proceso creador en la novela. Ésta se escribe ante la vista del lector: los fragmentos constituyen borradores, los personajes mismos participan del proceso bipolar de leer/no leer (como Jugo de la Raza en *Cómo se hace una novela*), de escribir/no escribir (como el epistolero en *Don Sandalio*), de ser leído/no ser leído (como Augusto Pérez en *Niebla*). Luego aparece el motivo de la "obra en la obra", por ejemplo, la novela escrita por el Presidente con un despliegue concienencial libre, sin órganos, con una comunicación sin palabras, psique sin mundo; y ahí están también las cartas que se escriben y se disfrazan como, por ejemplo, la que fue redactada por el Presidente a su amada de tal forma como si la hubiera escrito ella. Este proceder de presentar una obra en el proceso de hacerse crea una constante autorreflexión del texto con lo cual no sólo se forma una representación simbólica (un texto constantemente deficiente actúa como referente del ser eternamente incompleto) sino constituye una imposición al lector como una praxis ineludible de la no-existencia: el lector, quiera o no, teje los hilos de la nada, o en términos borgesianos, es un hacedor de la nada.

Esta manipulación del texto y del lector no se disfraza en absoluto, al contrario, Fernández la hace explícita, la expone como "revealed fallacy"³⁶ porque el eslabón final de su estrategia no apunta al personaje inexistente sino al estatus del lector. De éste hay muchas variantes en el Museo – lector seguido, saltado, dormido, lector de desenlaces, lector que lo sabe, lector leído, etc. –, entre quienes el más importante para nosotros es el lector artista quien no busca argumentos ni personajes psicologizantes en la novela sino que ocupa la posición tanto del autor (de los autores) como del personaje (de los personajes). En palabras de Fernández: "Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viviendo un vivir, no presenciando una vida."³⁷

La estrategia de Fernández consiste en dar "vida", o sea, realidad a los personajes irreales y como contragolpe el lector perderá su realidad convirtiéndose en ente ficticio. Para producir tal efecto se vale entre otros del conocido procedimiento de introducir una ficción en la ficción (técnica aplicada, entre otros, por Cervantes, Galdós, Borges, y por supuesto, por Unamuno), o de iniciar, en un nivel secundario, un diálogo entre autor y personaje, autor y lector, personajes de un nivel con los de otro, etc., y convertir al lector de siempre en lector leído³⁸. (La mejor presentación de los ejemplos y las variantes del Museo se encuentra en el citado trabajo de p. Hulme.) Lo que consigue Fernández al cambiar el estatus del lector, es producir un mareo, una especie de vértigo para el cual nos ofrece una serie de sinónimos: tropezón concienencial, conmoción total, sofocón en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo³⁹, como lo explica también con palabras metafóricas. "Construyamos una espiral tan retorcida que cause al viento andar en su interior, y de ella salga mareado..."⁴⁰ Todos estos términos apuntan al mismo fenómeno: a una

desubicación existencial, a una desidentificación del lector. En otras palabras, lo que intenta realizar Fernández por medio de la creación y estructuración autorreflexiva de sus personajes sin contenido es quitarle realidad al lector. Según hemos visto, trata de convertirlo por múltiples mecanismos en personaje porque sabe – éste fue nuestro punto de partida – que al ser humano no le es dado imaginarse la no-existencia: “No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no-ser.”⁴¹

Si volvemos a los textos de Unamuno, encontramos que el maestro español había usado estos mismos recursos: en *Niebla* introdujo los famosos diálogos entre autor y personaje, en *Cómo se hace una novela* representó el proceso de la creación con múltiples niveles metaliterarios, en *Don Sandalio, jugador de ajedrez* presentó explícitamente en el epílogo el truco narrativo de desdoblarse en varios Don Sandalios. Hay sin embargo dos diferencias mayores entre Unamuno y Fernández; la primera es que la actitud del autor español es mucho más reservada que la de su colega argentino al aplicar las técnicas mencionadas; éste es vehemente, radical, audaz y siempre exagerado al poner en práctica sus ideas estéticas. Una incongruencia se observa, por ejemplo, en *Don Sandalio* cuando el epistolero cuenta su propia muerte, pero esto ni se acerca a la dimensión y variedad que Fernández produce del mismo fenómeno en el *Museo de la novela de la Eterna*. La otra diferencia es de envergadura mayor: a pesar del desengaño y agonía política y filosófica de la última década de su vida, Unamuno asigna una función mucho más creativa o, si quiere, optimista a la representación del no ser⁴² que lo que vemos en Fernández; según el testimonio de los últimos capítulos y, sobre todo, del epílogo de *Don Sandalio*, Unamuno sigue con la idea que desarrolló en sus ensayos, por ejemplo, en *La agonía del cristianismo*, diciendo que “al crear personajes se está creando a sí mismo”; aunque la identificación esta vez no sea entre crear y creer, no cabe duda que su experimentación novelesca apunta a un intento de la consolidación o, al menos, de la confirmación de la identidad individual. Fernández, diez años más joven que Unamuno, llegó bien tarde a la literatura, de hecho en plena época vanguardista, y desarrolló un sistema de ideas extremas con un constante baile al borde del abismo idealista lo que se refleja también en su intención de fragilizar la certeza del ser y en los niveles destructivos de su obra.

Sea como fuera, los dos autores me parecen igualmente enraizados en la conocida tendencia artística que problematiza el estatus del yo en la primera mitad del siglo XX. Como el lema de *Cómo se hace una novela* indica – *Mihi quaestio factus sum* –, los dos se han hecho problema de sí mismos: tanto Unamuno como Fernández observan la desaparición del sujeto único, de la visión unitaria del mundo, del yo como principio organizador, a la vez que propagan la multiplicidad, la fragmentación, la desintegración del individuo. Sus respectivas respuestas me parecen semejantes y también bien tradicionales: a pesar del malabarismo técnico del cual hemos visto unos pocos ejemplos en las páginas anteriores, los dos autores piensan resolver su

crisis vital a través de un yo literario: los autores desdoblados, llámense Jugo de la Raza, Don Sandalio, Deunamor, el No-Existente Caballero, no dejan de escribir cartas, cuentos, novelas, apuntes, borradores, etc., siguen siendo creadores, genios, artistas en el sentido decimonónico de la palabra, y estetizan ineludiblemente la situación novelesca, y con ello se estetizan ellos mismos; de ahí hay un paso nomás a declarar que la única salvación que les queda es la literatura. El arte como salvación, como posibilidad salvadora contra la muerte y en busca de la eternidad es más que evidente en el último período de Unamuno; pero lo es también en la obra de Fernández, y no sólo en el obvio sentido autobiográfico (Fernández pasó más de treinta años tratando de resucitar en el reino de las letras a Elena Bella, su difunta esposa) sino también en el propio *Museo de la novela de la Eterna*: en el capítulo XIV surge inesperadamente el dilema si se puede llenar una dolorosa ausencia por el arte y ésta es la respuesta que leemos: "El Presidente trabaja en su novela sin mundo, quizá, para su propia liberación; trabaja, pero sin alegría." A lo cual se añade en la misma página una vaga pero bien conocida esperanza: contrariamente a los argumentos esgrimidos a lo largo del libro, los personajes se proponen darle vida a la Eterna "para que alguien se salve, en la novela, de la irrealidad de personaje"⁴³.

Ésta nos parece la semejanza más importante entre Miguel de Unamuno y Macedonio Fernández, la paradoja de que los dos se proponían reforzar y extender la existencia de su yo desubicado y finito justamente por medio de inexistencias literarias. Hasta fines de este siglo, no cabe duda, lo han logrado.

Notas

¹ Cf. "Kafka y sus precursores" en *Obras completas*, Vol. 2. 88-90.

² Ver "Fortélyok (Unamuno és Borges)" en *Pompeji*. 9, 1 (1998): 37-48.

³ Prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, en *Obras completas*, Vol. 1. 13.

⁴ "Transgresión del margen: Unamuno, Macedonio Fernández, Borges" en: *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*, México: J. Mortiz, 1992, 37-46.

⁵ Cf. "No man comes from Nowhere, and Borges came from Unamuno, among other places and worlds." In: Miguel de Unamuno: *Selected Works*, Vol. 4. Princeton, Princeton UP, 1984, xxi.

⁶ Jorge Luis Borges: *Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961, 13.

⁷ Op. cit. 42 y 45.

⁸ Cf. el recuento de Borges en Roberto Alifano: *Twenty-four conversations with Borges*. Massachusetts: Lascaux, 1984, 118.

⁹ Véase el *Museo de la novela de la Eterna*. Paris: Archivos, 36.

¹⁰ Véase "Doctrina estética de la novela" en *Revista de las Indias*. 19 (1940): 412-417.

¹¹ Cf. *El espejo de la muerte*. Madrid: Cía. de Ibero-americana de Publicaciones, 1930, 153-157.

- ¹² Museo, 102 y 115.
- ¹³ "Doctrina estética de la novela", op. cit. 417.
- ¹⁴ *Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza, 1989, 122 y 133.
- ¹⁵ Op. cit. 154.
- ¹⁶ Ibid. 156-157.
- ¹⁷ En *De esto y de aquello*, vol.2. Buenos Aires: Sudamericana, 1951, 252-254.
- ¹⁸ Armando F. Zubizarreta: *Unamuno en su novela*. Madrid: Taurus, 1960, 243.
- ¹⁹ Museo, 248.
- ²⁰ Ibid, 43.
- ²¹ *De esto y de aquello*. vol.4. op. cit. 594-597.
- ²² Ibid. 592-594.
- ²³ Ver "Nueva refutación del tiempo." en *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, 1966, 148-149.
- ²⁴ Museo, 224-225.
- ²⁵ Ibid. 33.
- ²⁶ Ibid. 37.
- ²⁷ En *Obras completas*. Vol. 2. Madrid:Escelicer, 1967. 1155-1184.
- ²⁸ Cf. *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, 16.
- ²⁹ Ver Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1964, 312.
- ³⁰ Véase al excelente trabajo de David G. Turner: *Unamuno's Webs of Fatality*. London: Tamesis, 1974, 129-138.
- ³¹ Francine Masiello: "Lenguaje e ideología" en *Museo de la novela de la Eterna*, op. cit. 529.
- ³² Museo, 79-80, 226-228; ver también el trabajo de N. Jitrik: "La 'Novela Futura' de Macedonio Fernández" en el mismo volumen, 497-500.
- ³³ Museo, 61-62n.
- ³⁴ Ibid. 63.
- ³⁵ Ibid. 276.
- ³⁶ Cf. el agudísimo trabajo de Peter Hulme: "Macedonio Fernández's 'Técnica del mareo': The Analysis of a Literary Device". En: *IberoAmer. Archiv*, Berlin, 1977, 351-364.
- ³⁷ Museo, 37.
- ³⁸ Ibid. 177.
- ³⁹ Ibid. 33.
- ⁴⁰ Alicia Borinsky: "Macedonio: su proyecto novelístico". En: *Hispanamérica*, 1, 1: 33.
- ⁴¹ Museo, 254.
- ⁴² Cf. A. F. Zubizarreta, op. cit.
- ⁴³ Museo, 232.